

**Anna Lindholm Rosendahl**

**” ... mer höga berg och djupa dalar. ”**

**Skådespelares rösthantering vid prosa och vers.**



**2006/2007**

**Examensuppsats, logonomprogrammet på SMI. 5p.  
Handledare Owe Ander och Margareta Thalén.**

## **Sammanfattning.**

Dramatik skriven på vers anses ibland vara svårare att framföra och av en publik att åhöra, än pjäser skrivna på prosa.

Syftet med uppsatsen var att undersöka ifall skådespelare upplever någon skillnad vad gäller rösthanteringen i spel på ett givet versmått kontra när de spelar på prosa. I en vidare bemärkelse fanns syftet att försöka beskriva fyra skådespelares erfarenheter i ämnet, för att om möjligt låta kommande generationer skådespelare ta del av studiens resultat.

Utifrån frågeställningen om skådespelares rösthantering vid spel på vers kontra prosa, undersöktes parametrar som röstljudet, skillnaden i klang/ton och styrka, skillnaden i artikulation, förhållandet mellan vokaler och konsonanter samt propositionerna mellan dessa.

Uppsatsen har en kvalitativ ansats och bygger på intervjuer med fyra professionella skådespelare, med lång yrkeserfarenhet och erfarenhet av att spela dramatik på vers.

Studien visar att det finns en skillnad i rösthanteringen, även om en av skådespelarna initialt nekar till detta. Det framkom att klangen förändras vid spel på vers, bl.a. förlängs vokalerna något. Nasalerna får något större utrymme och resonansrummen förstoras. Övervägande tycks det infinna sig en annan ton vid spel på vers kontra spel på prosa, en annan "färgsättning". P.g.a. versens givna rytm påverkas andningen och den blir mer medveten erfar skådespelarna. Tre av fyra skådespelare anser att rollkaraktären ger impulser till röstuttrycket. Alla fyra skådespelarna vittnar om att förberedelsearbetet är mer krävande vid spel på vers än prosa. Övervägande del av de intervjuade skådespelarna anser att framförandet är mer krävande vid dramatik skriven på vers kontra prosa.

I studiens bakgrundsdel behandlas bl.a. begreppen vers och prosa och de rikssvenska språkljuden. Röstens funktion behandlas kortfattat ur ett anatomiskt perspektiv.

Nyckelord; vers, prosa, rösthantering, språkljud, artikulation.



Innehållsförteckning.

**Sammanfattning.**

## **1. Inledning.**

s.1.

1.1 Syfte.

1.2 Frågeställning.

1.3 Metod.

1.4 Avgränsningar och problem.

1.5 Forskningsläget och källor.

## **2. Bakgrund.**

s.3.

2.1. Vad betyder prosa och vad betyder vers?

s.3.

2.1.1 Hur beskrivs vers och hur läses den?

s.3.

2.1.2 Vad är det för skillnad på rytm, meter och takt?

s.5.

2.1.3 Versmått.

s.6.

2.1.4 Vad är då prosa och hur läses den?

s.7.

2.1.5 Retoriska aspekter.

s.8.

2.2. Röstprocessen.

s.9.

2.2.1 Skillnaderna mellan tal och sång.

s.11.

2.3 Språkljuden.

s.11.

## **3. Undersökningen.**

s.14.

3.1 Kortfattade svar på frågorna.

s.14.

3.2 Intervjuerna.

s.16.

## **4. Resultatsammanfattning och diskussion.**

s.21.

4.1 Analys av svaren på frågorna.

s.21.

4.2 Diskussion.

s.21.

4.3 Framtiden.

s.23.



## 1. Inledning.

Det anses ibland i modern tid vara svårare både att framföra, och för en publik att åhöra, pjäser som framförs på vers. Personligen som själv varandes skådespelare, känns ett rollarbete i en pjäs skriven på vers som en extra utmaning. En skådespelares främsta verktyg hävdas vara kroppen och rösten. Texten, pjäsen, är i de allra flesta fall det som en skådespelare har att förhålla sig till initialt. Det är till texten som skådespelaren oftast ställer sina frågor för att finna materialet till ett rollarbete. Han eller hon hämtar information i texten för att bygga en gestalt, en karaktär som sedan ska leva i ett berättat händelseförlopp. Skådespelaren tänker och känner sig fram utifrån texten och de situationer som byggs upp när texten gestaltas, dvs. går från tyst, läst text, till uttalade ljud, stavelser, ord och även rörelser. I de flesta fall sker denna process tillsammans med andra skådespelare och en regissör i ett givet scenrum. Arbetet leder efter några veckor fram till mötet med en publik.

Ett teaterstycke, en pjäs, ett manuskript, här genomgående kallad *texten*, kan vara skriven på en rad olika sätt. Texten har av pjäsens författare ursprungligen givits form och rytm, i vissa fall till och med ett givet s.k. versmått. De flesta moderna pjäser skrives ofta på prosa.

### 1.1 Syfte

Syftet med denna uppsats är att undersöka ifall skådespelare upplever någon skillnad, vad gäller rösthanteringen, i spel på ett givet versmått kontra när de spelar på prosa. Då det allmänt anses ske en extra förhöjning av talet när spelet sker på vers, har studien gått vidare i frågorna vad gäller de fyra intervjuade skådespelarnas upplevelser av röstklang och språkljud, dvs. förhållandet mellan vokalerna och konsonanterna, proportionerna mellan dessa språkljud. Syftet i en vidare bemärkelse är en förhoppning om att studien ev. kan vara värdefull för kommande generationer skådespelare att ta del av.

### 1.2 Frågeställning.

Finns det någon skillnad på en skådespelares rösthantering, beroende på om denne spelar på vers eller prosa?

Två parametrar har undersökts:

- 1) röstljudet- skillnaden i *klang/ton, styrka*.
- 2) språket- skillnaden i *artikulation*. Förhållandet mellan *vokaler* och *konsonanter* samt proportionerna mellan dessa.

### 1.3 Metod.

Fyra skådespelare har fått sig frågor tillsända någon vecka innan intervjun. Intervjun har spelats in under ett ca. 30 minuter långt samtal per skådespelare. En text författad av Molière, på versmåttet alexandrin och en text författad av Osborne, på prosa förelades. Urvalet till att just dessa fyra, två manliga och två kvinnliga skådespelare tillfrågats, är att de av publik, teaterkritiker och skådespelarkåren, anses vara goda förebilder i skådespeleriets hantverk, och frekvent uppnått ett gott resultat i tydlighet, hörbarhet och konstnärligt berättande, på såväl prosa som vers. De intervjuade skådespelarna är professionella, de har genomgått scenskoleutbildning, samt försörjer sig helt på sin konststart.

Frågorna som skådespelarna svarat på och samtalat kring är som följer:

Rollkaraktären anses ge impulser till olika röstuttryck. (Studiens påstående; ja/nej) Fördjupat har skådespelarna i intervjuer svarat på frågor rörande upplevelsen av bl.a. klangens ursprung, både i röstkällan (stämläpparna, där ljudet alstras) och i resonansrummen. Skiljer klangen sig åt vid spel på vers kontra spel på prosa? Dvs. hur ser förhållandet vokaler och konsonanter ut?

Förlängs vokalen, där till stor del klangen ligger vid spel på vers? Förstorar skådespelaren sina resonansrum? "Hänger" skådespelaren längre på nasalerna vid vers kontra prosa? Hur viktiga är konsonanterna för rytmens precision i versen? Får röstuttrycket en annan ton när det gäller spel på vers? Hela tiden har en jämförelse skett mellan spel på vers och spel på prosa. Studien låter skådespelarna vara anonyma.

#### 1.4 Avgränsningar och problem.

Det sceniska talet som åsyftas i uppsatsen är inte elektriskt förstärkt. Det åsyftas talad text från en scen ut mot en publik i en salong. Det avser i första hand dramatik spelad på ett versmått eller dramatik spelad på prosa. Det avser det svenska språket, centralsvenskan. I studien har inte gjorts mätningar på skådespelarna. Ingenting av materialet kommer att redovisas i form av diagram eller tabeller.

De intervjuade skådespelarna har ombetts muntligen *beskriva* sina upplevelser i rösthantering och talteknik huruvida det sker en förändring, eller inte vad gäller skådespeleri på vers eller prosa, samt hur denna förändring i så fall ser ut röstmässigt. De intervjuade skådespelarna ombeds beskriva hur de själva uppfattar att de *gör* med sin röst, vid spel på vers kontra prosa. Det förekommer inte någon åhörars uppfattning huruvida själva skådespelarnas uppfattning av vad denne gör, skulle överensstämma med en ev. åhörande publik.

Då gestaltande konstarter anses hänga samman med såväl tanke, kroppens rörelse, som rösten, har det varit svårt att särskilja dessa områden i studien. Att ge så kallad tyst, dvs. upplevd kunskap vetenskapliga belägg, har visat sig stöta på förklaringsmässiga bekymmer, då beskrivningarna ofta kretsar kring emotionella upplevelser. Att konkret få svar på vad det exakt är skådespelarna *upplever* att de *gör* rent fysiologiskt med sin rösthantering, är studiens önskan. Vad gäller terminologin så har musiktermer och även andra områdets termer ibland smugit sig in i begreppen. Skådespeleriets konststart förefaller låna en hel del termer från både dansens och musikens värld. Detta har möjligen försvårat sammanställningen och diskussionen. Terminologin inom prosodin, röstorganet, samt språkljuden redogörs för i studiens bakgrundsdel.

Eftersom studien ska röra sig inom begreppen vers och prosa och hur dessa fungerar i dramaten, dvs. hur skådespelarens text, i antingen bunden eller fri form påverkar rösthanteringen, väljer studien att inte alltför djupt belysa talekonsten, retorikens uppkomst. Detta görs främst av utrymmesmässiga skäl.

#### 1.6 Forskningsläget och källor

Litteratur som beskriver verslära har varit lätt att finna t.ex. Malmströms *Takt rytm och rim i svensk vers* (1973) samt Liljas *Svensk metrik*. (2006) En del litteratur, dvs. artiklar och undersökningar kring andningsapparaten, röstkällan, artikulationsapparaten går att finna och även kring skillnaden mellan tal och sång, vilket har varit av intresse i denna studie. En uppsats som redovisar mätningar på subglottalt tryck hos skådespelare under scenisk recitation, har gjorts av Malin Abrahamsson. (2002) Den belyser skådespelarnas andningsteknik och även betoning på stavelser under recitation av en given text. Vidare finns det en hel del källor av icke vetenskaplig art i ämnet. Det finns en rad biografier och intervjuer med skådespelare där de delat med sig av sina kunskaper kring ämnet. Dock stannar beskrivandet tämligen ofta vid ord som *förhöjt tal*, *rytm* och *taktkänsla*. Ibland är beskrivningarna i dessa biografier nedtecknade på ett alltför ickevetenskapligt sätt, med en terminologi av alltför stor metaforisk karaktär.

## 2. Bakgrund.

Alla versmått används ju av förklarliga skäl inte lika frekvent i den moderna teaterns repertoar. En allmän beskrivning görs som följer men tyngdpunkten ligger på de versmått som lämpar sig bäst för dramatiska framträdande. Frågeställningen/frågeställningarna i de intervjuer som gjorts berör också i stor grad *hur* skådespelaren gör med sitt röstinstrument. För att kunna följa med i dessa resonemang ger studien förklaringar på vissa prosodiska och språkljudsmässiga begrepp samt ger en kortfattad röstanatometisk bakgrund.

### 2.1 Vad betyder prosa och vad betyder vers?

Enligt Nationalencyklopedin, kommer ordet prosa av latinets prosa oratio, obunden stil. Prosa också av prorsus rakt på sak, obunden. Den skiljer sig i princip från poesin, men då prosan ofta varit rytmisk är gränsen till poesin oskarp. Historia, filosofi och biografi skrevs vanligen på prosa från antiken och framåt. Från Cervantes blev prosan epikens form. Under 1700-talet skapades blandformer mellan prosa och lyrik (prosalyrik). Någon absolut distinktion mellan prosa och poesi är därför knappast möjlig.

Enligt Nationalencyklopedin kommer ordet vers av latinets versus, vändning. Ursprungligen är det en rad i en metriskt bunden text, men ordet har också kommit att betyda strof, samt metriskt bunden text i allmänhet dvs. i motsats till prosa. All högre litteratur, epik, dramatik och lyrik var i äldre tider författad på vers, men på 1700-talet reserverades termen för lyriken.

#### 2.1.1 Hur beskrivs vers och hur läses den?

Versen kännetecknas i motsats till prosa av en viss regelbundenhet. Versen kan vara stavelseräknande, dvs. varje versrad innehåller ett bestämt antal stavelser. Andra verstyper bygger på en (relativt) regelbunden återkomst av vissa prosodiska företeelser. Dvs. vissa delar av en rad framhävs som tunga och andra delar som lätta. Det skulle kunna beskrivas som att versen har ett regelbundet mönster, fördelningar av tunga respektive lätta partier, moment. Detta kallas versens meter, eller schema. De delar i versen som framhävs kallas höjningar, och följaktligen kan de delarna som inte är framhävda, kallas sänkningar. Vid läsning av vers infaller naturligt höjningarna med oftast jämna tidsavstånd. Enkelt förklarar tycks versen ha en rytmisk puls. Detta kan tydligast åskådliggöras genom att man skanderar versen, dvs. läser den taktfast så att det regelbundna blir framträdande. (Malmström, 1974, s.1-5)

Det finns prosodiska företeelser vilka kan ligga till grund för versen:

a) *kvantitet* vilket egentligen betyder mängd inte längd, men ett bättre begrepp är *duration*, dvs. utsträckning i tiden.

b) *betoning*, stavelsernas betoning, vilket också kan betecknas tryckaccent.

c) *tonhöjdsnivån* i stavelserna dvs. tonhöjdskurvan i versens växling mellan stavelser med jämn tonhöjd och stavelser med glidande tonhöjd.

Med dessa prosodiska företeelser som bakgrund delas den europeiska versen in i två huvudtyper:

Kvantiterande vers är t. ex antik latinsk och grekisk vers samt sanskritvers. Här sägs det att verstypen bygger på växlingen mellan långa och korta stavelser. Vad man då behöver observera är att man med begreppet stavelse menar ljudföljden fr.o.m. en vokal till nästa vokal.



Accentuerande vers är t.ex. nyare germansk vers, som bygger på växlingen mellan mer och mindre betonade stavelser. Grundprincipen för accentuerande vers är; schemats höjningsplatser ska fyllas med stavelser som är mer betonade än närmast omgivande stavelser. Stavelserna rör sig i versen i två nivåer, dessa nivåer är relativa. Höjningsstavelserna är betonade i förhållande till närmast omgivande stavelser och sänkingsstavelserna är trycksvaga i förhållande till kringstående höjningsstavelser. Det sägs här att det inte ens är nödvändigt att det på alla punkter i versen finns en betoningsskillnad mellan höjningar och sänkningar. Det metriska mönstret, mönsterupplevelsen här kallad, gör att man upprätthåller känslan av regelbunden växling även över en passage med lika betonade (obetonade) stavelser. Vidare kan en höjningsstavelse vara obetonad vid en uppläsning som inte är skanderande.

Lång respektive kort stavelse betecknas med – resp. u. Betonad respektive obetonad betecknas med x' och x. Kortfattat kan man beskriva versradens meter i ord med att man indelar raden i takter (versfötter). Varje versfot innehåller både en höjning och en sänkning, höjningen innehållande endast en stavelse, sänkningen en eller flera stavelser.

Ex. raden : "Kvällens gullmoln fästet kranza" innehåller 4 höjningar och har 4 versfötter. Schemat kan skrivas: x'x/x'x/x'x/x'x, där / betecknar gräns mellan versfötter. Versfoten x'x betecknas som troké och då kan man beskriva denna rad som fyrfotad (fyrtaktig) trokeisk.

Här nedan följer de vanligaste versfotstyperna (Malmström, 1973, s.7)

Versfot	Metrisk beteckning		Ordexempel
	i accentuerande vers	i kvantiterande vers	
jamb	xx'	u-	final
anapest	xxx'	uu-	resultat
stigande peo'n	xxxx'	uuu-	paradoxal
troké	x'x	-u	seger
daktyl	x'xx	--u	segrare
fallande peo'n	x'xxx	---u	vikingarna

*Sponde'* är en versfot som spelar stor roll i den antika versläran. Den består av två långa stavelser(--).

*Enstavig takt* är något som förekommer och är när två höjningar står bredvid varandra i raden, eller i slutet av en versrad.

*Katalex* är en avkortad versrad, en katalex avslutar strofledet. Vidare betyder *hyperkatalex* en övertalig, svag slutstavelse i jambisk vers.

Begreppen *fallande* och *stigande* radmetra beskrivs som följer.

Radmetra som börjar med sänkning (jambiska, anapestiska, stigande-peoniska) kallas *stigande*, rader som börjar med höjning sägs kallas *fallande meter*, t.ex. trokeisk och daktylisk vers. Men, termerna stigande och fallande gäller närmast *schemat*, inte det konkreta rytmintrycket av en versrad som är stigande, dvs. börjar med en sänkning.

Det anses svårt att veta i vilken grad ord och sammanställningsleder gör sig gällande som enheter i vår rytmiska upplevelse, med fallande eller stigande betoningsstruktur, men att de framkallar ett ständigt spel av stigande och fallande rörelse i versen, samtidigt som vi känner en regelbundenhet i växlingen mellan tunga och lätta stavelser, vilka betingas av

metern-det kan inte betvivlas. ( Malmström,1974,s.7) Det framhålls att helhetsbeteckningarna stigande respektive fallande vers inte får utan vidare överföras från metern till den rytmiska upplevelsen av texten.

*Cesur* är ett begrepp som i verslära förekommer och förklaras som en antydning till pausering. Cesuren hör alltså schemat till. ”Ett rakbladstunt uppehåll utan andning”, enligt Margot Beckman, (röst och talpedagog) som därmed citerar Ulla Sjöblom.

*Rim* är något som ofta förekommer i versformer och i vissa fall är en förutsättning för att versformen ska betecknas tillhöra ett visst mått. Det är en sorts ljudlighet mellan ord. Rim kan vara uppdelade i *alliteration* (uddrim, stavrim) och i *assonans* (ljudlighet i början av olika ord.) Rim kan stå i slutet av en rad och kallas då *radslutsrim*. Rim är bl a. ett av kännetecknen för alexandrinen. (Malmström, 1974, s.27)

*Klang* är ett begrepp som också kan kallas eufoni. I akustiska mått; regelbundna periodiska ljudvågor i motsats till *buller* eller *brus* som orsakas av operiodiska ljudvågor. Klangen i ett stycke text kan tillföra *skönhet, ljudmålning, struktur*.(Lilja, 2006, s.87)

### 2.1.2 Vad är det för skillnad på rytm, meter och takt?

All diktning kännetecknas av *rytm*, dvs. regelbunden puls, men bara en viss dikt kännetecknas av *meter*.( Lilja, 2006,s.35) Närliggande är företeelsen *takt* som också behandlas inom versläran. Meter kan beskrivas som en *temporal, seriell* och *alternerande* rytm med tendenser till *binaritet*. (Binaritet förklaras som en framhävd kontrast, läsning med framhävd kontrast mellan prominens och versfyllnad, ordet prominens förklaras vara detsamma som betoning)

Det har genom senare tiders möjlighet att göra akustiska mätningar blivit lättare att visa diagram på hur dikten, texten ser ut akustiskt. Tidigare var de traditionella metriska diskussionerna tämligen trötlösa och fruktlösa och fortfarande råder det tvister eftersom akustiken inte står i någon enkel relation till vad vi faktiskt hör. Varför de akustiska signalerna omformas av lyssnarna kanske vi kan finna svar på inom kognitionspsykologin och gestaltpsykologin och inom perceptionsforskningen, men det faller tyvärr utanför denna studies ämne.

Begreppet *meter* har glidit under seklers lopp.(Lilja, 2006, s.65) Det finns två innebörder av termen. Dels har det betytt mönster för fördelning av starka och svaga *positioner* i versraden, den innebörden uppstod redan med den grekiska lyriken. Den andra innebörden, taktfastheten, uppkom som en följd av mönstrens möte med de germanska språkens kraftiga accenter. Meter som *regel*, versschema, versmönster. Meter som gestaltkvalitet, en uppfattad *taktfasthet* skapad av gestaltuttryck. Sammanfattningsvis citat Lilja, Svensk metrik:” Den tryckta diktens regel finns nedlagd i ordens betoningar som ett partitur för den tolkade rytmen. Den finns också i läsarens förkunskaper. Konventioner avgör sedan hur partituret ska tolkas.<sup>1</sup> Taktfastheten är en sinnesupplevelse.”(Lilja,2006,s.65)

<sup>1</sup> Studiens författare kan varmt rekommendera Margot Beckmans bok ” Shakespeare, Molière och andra”, för den som är intresserad av att uppleva versrytmer och själv vill prova på skandering.

### 2.1.3 Versmått.

Versmåttan indelas i stikisk och strofisk vers. Vers som inte är indelad i strofer kallas *stikisk* vers eller *rapsodisk*. Inom stikisk vers kan en viss gruppering av versraderna åstadkommas genom rimflätningen eller metriska arrangemang. (Malmström, 1974, s.37-45; Lilja, 2006, s.101)

Bland *stikisk* vers märks;

#### a) Antika versmått (alltid orimmade)

*Hexametern* bestående av 6 versfötter. Daktyler och spondéer växlar fritt sånär som på de två sista takterna, versen måste alltid sluta med en trestavig plus en tvåstavig. När versmåttet överförs till svenska byggs versen upp av daktyler och trokéer. Inom begreppet hexameter bör man känna till *pentameterraden* som kan beskrivas som en hexameterrad med katalex (ofullständigt utfylld takt). Om man sammanställer en hexameterrad med en pentameterrad uppstår en *dikton*. Det är en karakteristisk metrisk tvåradsenhet i stikisk vers.

”Hercules arla stod upp, en morgon, i första sin ungdom”                      Stiernhielm, Hercules.

*Jambisk trimeter* även kallad jambisk senar, består av 6 jamber. Trimetern har till skillnad från alexandrin ingen cesur efter sjätte stavelsen.

b) *Alexandrin* raden som består av 12 eller 13 stavelser, beroende på om raden slutar manligt eller kvinnligt. Manligt rim är enstavigt, kvinnligt rim är tvåstavigt. Alexandrin rimmar, och alexandrin har cesur efter sjätte stavelsen.

Exempel ur dramatiken på alexandrin; Tartuffe av Molière. Översättning :Allan Bergstrand.

Elmire                      Och därför kan jag lätt, utan betänkligheter,  
härefter unna er, som nu, små têt-à-têter  
och låta hjärtat fritt öppna sig för er bön  
och-kanske blott för snart-skänka er eld dess lön.

Tartuffe                      Madame, ni ger mig allt åtskilligt att begrunda  
För några timmar sen lät det helt annorlunda.

Elmire                      Tar ni så illa upp mitt spegelfäkeri,  
då vet ni inte stort om kvinnlig strategi.

c) *Knittel*, vanligen parvis rimmad germansk vers, har ett medeltida ursprung. Den har fyra höjningar i versraden, medan sänkingsstavelsernas antal och placering växlar fritt. Ett svenskt modernt exempel är Strindbergs Mäster Olof.

Olof                      Ja nu är det jag som får svara på tal!  
Här får icke sovas! Här finns intet val!  
Bort vila, bort lek, nu stundar fara!  
Var äro mina vingar? O hade jag dem kvar,  
Som en gång jag hade i unga dar!

d) *Blankvers*, är en femtaktig jambisk orimmad vers. Radindelningen är inte så markant för örat, den saknar radslutsmarkering som rimmet utgör. Den har också en puls som ligger nära hjärtats. Blankversen passar därför mycket väl för dramatisk dialog. I dramatisk blankvers

växlar ofta manliga och kvinnliga radslut fritt. Exempel på blankvers; "Romeo och Julia" av Shakespeare. Översättning: Britt G Hallqvist.

Julia            Nej, pilgrim, orätt mot er hand ni gör,  
                  som visade så hövisk fromhet nyss.  
                  Helgon har hand som pilgrims hand berör,  
                  och hand i hand är i helig pilgrimskyss.

Romeo           Har helgon inte mun som pilgrim har?

Julia            Jo, pilgrim, men den brukas till att be.

Romeo           Gör munnen lika säll som handen var!

e) *Runometer* är fyrtaktig trokeisk orimmad vers, ibland med allitteration inom raden. Ett exempel är det finska nationaleposet Kalevala av Elias Lönnrot. Översättning: Björn Collinder.

Ack min fader, ack min moder,  
stackars fattiga föräldrar  
varför föddes jag till världen,  
varför vart jag arme avlad?

Bland *strofisk vers* märks flertalet versformer som sällan eller aldrig förekommer i dramatiken och därför inte behandlas ingående här. Nämnas bland andra kan de antika strofformerna t.ex. *saphisk strof*, den medeltida *nibelungenversen*, *canzone* och *terzin*, samt en versform som ibland används inom t.ex. Shakespeares dramer inte sällan framförd till ackompanjemang nämligen *sonetten*. Sonetten är från början en italiensk diktform bestående av vanligen 14 femtaktiga jambiska rader. Den skrivs mestadels i fyra strofer på respektive 4,4, 3 och 3 rader.

#### 2.1.4 Vad är då prosa och hur läses den?

Prosa, också kallad fri vers är inte speciellt behandlad i den svenska versläran. Men den förekommer rikligt i modern tid och några utgångspunkter för analys är som följer. (Malmström, 1974, s. 50-57).

Det krävs, för att versen ska betecknas som fri;

a) versen ska vara orimmad,

b) versen ska inte följa något fast schema vad gäller taktantalet per rad eller i taktarten.

Orden kan i en svensk prosasats i betoningshänseende delas in i två grupper;

a) *inhållsord* som är betonade i satsen (substantiv, adjektiv, huvudverb, vissa pronomen och adverb)

b) *formord (funktionsord)* som är obetonade i satsen (hjälpverb, prepositioner, konjunktioner, fristående artikel, vissa pronomen och adverb).

Men hur rytmiserar man då en fri text?

En enkel grundregel som föreslås vad gäller accentuering av fri vers är: "Taktlagsbärare är i första hand de huvudbetonade stavelserna i textens innehållsord." (Malmström, 1974, s. 54).

Sammanfattningsvis kan sägas att, när man rytmiserar friversdikter, texter, bör man utgå från accentueringen vid naturlig prosaläsning. (Malmström, 1974, s.57). *Stilen* och det *typografiska arrangemanget* påverkar också läsaren varpå rytmiseringen av en prosa text i viss utsträckning är en subjektiv företeelse, ett resultat av vår perceptiva inställning.

Prosarytmens forskning har varit fram till nyligen ett försummat område. Det var precis tvärtom under antiken då prosarytmen drog till sig mer intresse. Anledningen att prosarytmen fått en sådan styvmoderlig behandling vad gäller forskningen, kan antas ligga i dess svårighetsgrad. Men för att förstå den fria versens rytm är det nödvändigt att studera prosarytm. (Lilja, 2006, s.292-94) Prosans rytm växlar mellan olika långa element. I första hand gäller det stycke, mening, fras och ord. *Interpunktion*, och kommatering, blir viktig i avsaknaden av versindelning. (Lilja, 2006, s.293)

Nedan ett kort exempel på en dramatisk text skriven på prosa; Alison i "Se dig om i vrede" av J. Osborne. Översättning: Göran O Eriksson.

"Varför jag gifte mig med honom? Jag tror det finns ungefär sex olika svar. När familjen kom hem från Indien så verkade allting... jag vet inte... så osäkert. Pappa verkade frånvarande och ganska lättretad. Och mamma- ja, du vet hur mamma är. Jag hade inte mycket att oroa mig för. Jag visste inte att jag var född som Jimmy brukar säga. Jag träffade honom på en tillställning. Jag kommer så väl ihåg det. Jag skulle just fylla tjuguet år. Alla männen verkade som om de inte litade på honom, och alla kvinnorna försökte visa hur mycket de föraktade honom, men det var ingen som var riktigt säker på hur de skulle bära sig åt. Han hade kommit dit på cykel, talade han om för mig. Han hade olja på smokingen."

### 2.1.5 Retoriska aspekter.

I det antika Grekland i samband med direktdemokratien växte det offentliga talet fram. Talaren vände sig direkt till makten, och vanligen användes prosan. Vissa råd och regler när man utformar tal kom att användas. Många antika talare lär ha utformat sina meningar i s.k. *perioder*. Periodläran utgör en del av retorikens *compositio*. Dock kan tilläggas att den antika retorikens period är, rent semantiskt, komplex eftersom den förenar flera tankar till en avrundad helhet, vilken helst bör sägas på ett andetag! (Lilja, 2006 s.298) Det finns många slag av prosarytmer och bara ett fåtal har undersökts hittills, En mycket förenklad indelning låter som följer:

	Tal	Skrift
<b>Bruksform:</b>	a) talspråk	d) sakprosa
<b>Stiliseradform:</b>	b) talekonst	e) skönlitterär prosa
	c) kortformer (böner, besvärjelser, slogans, reklam)	

Enligt retoriken bör en talare ha s.k. lyssnarorienterade egenskaper. De klassiska egenskaperna enligt en av retorikens grundare Cicero<sup>2</sup> är *docere, movere, och delectare*. Översatt till svenska ska talaren lära, röra och behaga lyssnaren, sin publik.

<sup>2</sup> Något som också kan tilläggas och eventuellt vara av intresse även om det inte är relevant för studien, är att retoriken under vissa perioder i historien varit ifrågasatt rent vetenskapligt. Detta på grund av att talekonsten vädjar till känslorna och känslor finns det inte plats för i den moderna vetenskapen. (Hellspong, 2004, s.33)

## 2.2 Röstprocessen.

Röstprocessen<sup>3</sup> startar med en tanke, impuls och den sker i hjärnan. Det finns möjligen de skådespelare som i detta sammanhang hellre talar om *känsla* och *intuition*, men menar något liknande.

Vad sker var?

Tanken, impulsen i hjärnan.

Andningen i lungorna.

Röstkällan (där ljudet alstras) i struphuvudet(stämläppar).

Resonansen i ansatsröret, med luftstrupen, svalget, munhålan, näshålan, ev.bihålor.

Artikulationen med käken, tungan, läpparna, mjuka gommen.

Käkens rörelse kan också påverka resonansen, varpå dess egentliga adress kan skifta mellan resonansavdelningen och artikulations avdelningen.

När det gäller *tanken*, så förhåller sig, sägs det, en skådespelare till texten, och gör där en analys utifrån den givna textuella formen och dess innehåll. Exakt vad en skådespelare tänker i det ögonblick hon/ han säger något, är väl i det närmaste omöjligt att helt få bevisat. Rollkaraktären som skådespelaren gestaltar säger ju det som ska sägas utifrån den givna situationen som står i manuskriptet och antas tänka de tankar som leder fram till det författaren bestämt att rollen säger. Att *känna* och *uppleva* rollen så koncentrerat, så att dessa processer; att tänka tankar, tala given text plus känna och agera i given situation kanske är en av nycklarna till att skådespelare kan lära sig text utantill, sådan text som en annan person bestämt att de ska säga? Kravet att dessutom vara äkta, som om det vore de själva som tänkt, och agerat finns ju också med i denna process. Innan texten, orden uttalas är så att säga "rollen död" för att citera en av de intervjuade skådespelarna.

Det hävdas ofta vara mötet mellan människan, hela henne/honom, och texten som skapar rollen. Av den anledningen hävdas det känslomässiga och muskulära repetitionsarbetet vara av stor betydelse för att texten ska "bli levande". Det brukar också ta några veckor, i vissa fall månader.

*Andningen* som sker i lungorna är något som sker oavsett om vi styr den eller inte. Den är livsnödvändig för oss människor. För en skådespelare och även andra talare i offentliga sammanhang har andningen, och mer specificerat det subglottala *trycket* en väsentlig roll i röstprocessen. Det subglottala trycket är lufttrycket i luftvägarna under glottis (stämbandspringan). Den mäts ofta i cm vattenpelare (cm H<sub>2</sub>O VP) eller kilo Pascal (kPa). (Sundberg, 2001, s.286).

Att en god kontroll av det subglottala trycket är en förutsättning för att åstadkomma det röstuttryck man strävar efter, är de flesta överens om. Abrahamsson gjorde en studie (Abrahamsson, 2002, s.25) där hon undersökte om tränade skådespelare använde sin röst på annat sätt vid sceniskt tal än vid spontantal. Det man då kom fram till var att trycket vid kraftig betoning och recitation ökar, samt ger en större variation i tryckkurvan än vid spontantal. Detta skedde även på de försökspersoner som inte var tränade.

<sup>3</sup> Ovanstående beskrivning av röstprocessen grundar sig på författarens förkunskaper vad gäller skådespeleri och röstprocessen. Uppgifterna lutar sig på fakta ur kurslitteraturen Sundbergs "Röstlära", Lindblads "Rösten" samt de seminarier som Thalén hållit i ämnet metodik/didaktik.

*Lungvolymen* påverkas av tre krafter, de som alstras av andningsmusklerna och de som alstras av lungornas och bröstorgans elasticitet, plus tyngdkraften, gravitationen. Kroppsställningen spelar alltså roll när det gäller att uppehålla ett önskat subglottaltryck. (Sundberg, 2001, s. 46).

Vidare går nu luftströmmen upp genom luftröret. *Stämbanden*, också kallade stämläppar, bildar botten i ett litet rör kallad *larynxtuben*, vars bakre vägg består av *arytenoidbrosken* och deras muskulatur. Den främre väggen består av tyroidbrosket och den nedre delen av *epiglottis* (struplocket). Hela larynxtuben sitter som ett trångt rör inne i botten på ett större och längre rör kallat *farynx* (svalget). Bakre farynxväggen består av kotpelaren och sidoväggarna av muskler som kan snörpa ihop svalget; *konstriktormuskler*. Svalget utgörs alltså längst ner av larynxtuben, sedan av epiglottis och högre upp av tungan. Tongan i sin tur består av muskler, som är fästade vid tungbenet. Tyroidbrosket och dess struktur och hela larynx hänger liksom i tungbenet. *Velum* (mjuka gommen) är det samma som farynx (svalgets) tak och detta är rörligt och fungerar som en ingång till näshålan. *Hårda gommen* är då fortsättningen framåt på velum. (Sundberg, 2001, s. 18).

För att återgå till stämbanden (den medicinska termen är stämveck) så sitter de fästade på insidan av ett ganska stort brosk kallat tyroidbrosket. Stämbanden är små muskler, täckta av en fin slemhinna. Tyroidbrosket även kallat sköldbrosket kan vi se fram på halsen hos speciellt lite magrare män. Stämbanden löper bakåt och fäster i var sitt arytenoidbrosk (kannbrosk). Arytenoidbrosken rör sig väldigt snabbt. Det är dessa som öppnar och stänger glottis. (Den lilla springan mellan stämbanden) Rörelsen som öppnar glottis kallas *abduktion*, och det motsatta, att stänga glottis och sammanföra stämbanden kallas *adduktion*. I alla tonande ljud är stämbanden adducerade, och följaktligen i alla tonlösa är de abducerade. (Sundberg, 2001, s. 15-18). Begreppet *röstkälla* är det ljud som bildas när ett pulserande luftflöde passerar glottis och får stämbanden att vibrera.

När luftströmmen passerat stämbanden i struphuvudet formas den på sin väg upp genom *ansatsröret*, som också skulle kunna betecknas vid ett *resonansrör*. Ansatsröret, med dess svalg, mun och näshåla fungerar som en resonator. En resonator släpper igenom ljud av olika frekvenser olika lätt. Särskilt bra frekvenser, som verkar passa resonatorn bättre än ljud med andra frekvenser, kallas *resonansfrekvenser*. Men om resonatorn är ansatsröret, så kallar man dem formantfrekvenser. I vårt ansatsrör finns det ett stort antal formanter, men det är de fyra, fem lägsta som bestämmer vokal, och de högre formanterna bestämmer personlig röstklang.

*Artikulation* kallar vi allt det vi gör med läppar, tunga, underkäke, velum plus larynx för att forma ansatsröret och styra rösten.

I detta korta anatomiska avsnitt som skulle kunna breda ut sig ännu mer, eftersom det finns mycket mer att säga om hur ljud uppstår och når våra öron, så vill studien, kortfattat, beröra själva *kontrollsystemet* för fonationen, ljudalstringen. När ett önskat subglottiskt tryck har uppnåtts sker ett samspel av muskulaturen mellan larynx och andningsmusklerna. Detta sker både före och efter fonation, ljudbildning. Ett kontrollsystem är *viljestyrt*, det används före fonation (... du tänker dig hur det ska låta...) Det styr hela förberedelsen till ljudet för att uttrycka sig enkelt. Vävnaden i slemhinnorna består av känselkroppar som alstrar reflexer vilka, tror man är de som omedvetet styr de ändringar som hela tiden äger rum i tal och sång. Detta system skulle då vara *reflexstyrt*. (Sundberg, 2001, s. 79-83) Det här tror man kan vara en av anledningarna till att det går att träna upp tal och sång; musklerna, vävnaderna *minns*, och vi kan genom upprepning och övning, *känna* oss fram till det ljud vi önskar.

Örats, hörselns egenskaper spelar naturligtvis också en stor roll i detta samspel.

### 2.2.1 Skillnaderna mellan tal och sång.

Eventuellt kan det vara av intresse att titta på de krav som ställs på en sångare kontra en talare. Möjligen finns det likheter med hur rösthanteringen ändras på samma sätt som när en skådespelare spelar på vers, om den nu ändras.

Enligt flera källor krävs det mer av rösten och röstkontrollen under sång än vid talade fraser. (Lindblad, 1992, s.183) Röststyrkan är ofta större vid sång. Utandningsfraserna är ofta längre eller t.o.m mycket längre. Således krävs mer kraft och uthållighet av en sångare. Större exakthet krävs vad gäller kontrollen av hela andningsapparaten, struphuvudet och de artikulatoriska delarna av röstapparaten. Det verkar förhålla sig på samma sätt som för en elitidrottare, som för en sångare; stor kroppsanspänning och stor precision av muskelkontrollen. De estetiska kraven höjs också vad gäller sång kontra vardagligt spontant. Det ska helst låta s.k. rent när vederbörande sjunger. Det är alltså viktigt att ha en god kontroll på det subglottala trycket, för att kunna styra tonhöjden och styrkan. Men väsentligt är också, att kunna balansera adduktionskrafterna i larynx. Görs inte det uppstår lätt en pressad fonation. Vad man ofta försöker uppnå i sång, är att muskelkrafterna i larynx är så avvägda att resultatet blir en rösttyp som är flödande eller flödig. Sång är också ofta mer bundet, rytmiskt än tal. Något som ställer ytterligare krav på framförandet. Inom klassisk sång förlängs också ofta vokalerna. De tonlösa ljuden är inte så sångbara, de är mer som buller utan klanger. (Lindblad, 1992, s.184) Det förhåller sig tydligen också så att vokalernas klangfärger skiljer sig vid sång från hur de låter vid tal.

Vad gäller grundtonsfrekvensen i sång så varierar den stegvis och kräver som tidigare nämnts exakta värden. I tal behövs inte det, vi använder oss då av glidtoner. Även artikulationen är i vissa fall annorlunda vad gäller sång kontra tal. Det finns ett välkänt fenomen där man märker att vissa vokalfärger inte går så bra ihop med vissa tonhöjder. Detta skiftar dock från person till person och man brukar styra undan problemet genom att ändra klangfärgen, så att den inte alls stämmer med den som förekommer i tal, för samma vokal. Man ändrar resonansen med artikulationsapparaten enkelt uttryckt.

### 2.3 Språkljuden.

*Vokaler* definieras sådana språkljud då luftströmmen från lungorna har fri väg genom ansatsröret. (Elert, 1966, s.19) Genom att förändra hålrummens öppningar i de övre luftvägarna, ger vi vokalen dess *klangfärg* och *kvalité*. Med hjälp av de rörliga artikulatorerna, tungan, läpparna och gomseglet, och dessas ställningar, placeringar, ger vi vokalens artikulation. För att lättast förstå, och tolka all terminologi vad gäller vokalers artikulation, gör man bäst i att helt enkelt noga iakttä och känna talorganens ställning och genom muskelminne förnimma t.ex. tungan ställning mot gomseglet, tandraden, osv.

De lättast definierade vokalerna, där man kommit överens om tungställningen kallas *kardinal vokaler*. Dessa är [i] som i ordet **vit**, [a] som i ordet **hall**, [ ] som i ordet **hal**, och [u] som i ordet **mot**. Vokaler kan vara *främre* eller *bakre* vokaler. Då talar man om tungryggens högsta punkt, dess placering i den främre eller bakre delen av munhålan. Gomseglet spelar roll när det gäller, *nasala* vokaler (något som inte i svenskan är ett språkljud men som förekommer som kvalité). *Rundade och orundade* vokaler talar man om, och åsyftar då läpparnas ställning vid uttalet. I svenskan finns nio *långa* vokaler och nio *korta* vokaler. Här talar man då om uttalsvaraktigheten, men det sker också förändringar i tung och läppartikulation. På så vis får de också skiftande klangfärg.

*Konsonanter* är till skillnad från vokaler något som bildas genom att luftflödet genom ansatsröret förträngs, delvis eller helt, för ett ögonblick. Efter artikulationssätt så indelar man konsonanterna i;

*frikativor*. v- f-, s-, j-ljuden, *klusiler eller explosiver*. p-, b-, t-, d-, k-, g-ljuden. En klusil kan följas av en *aspiration*, som är ett h-liknande ljud som fortsätter i luftströmmen tills nästa ljud



kommer, t.ex. *pipa, kaka*. När p, t, och k-ljuden i svenskan föregås av s-ljud så uppstår inte detta. (Elert, 1966, s. 54)

*Lateraler* är de språkljud där luftströmmen passerar längs med tungans sidor. T.ex. *l*-ljudet.

*Tremulanter eller vibranter* kallas t.ex. de olika *r*-ljuden. Ofta är det tungspetsen eller tungspenen som sätts i dallring då.

*Nasaler* är de ljud där luftströmmen passerar genom näsan. t.ex. *m, n*, och *ng*-ljuden. Förträngningen eller avspärrningen sker med hjälp av en rörlig del av talorganet, en s.k. *artikulator*.

Inom fonetiken förekommer skiftande termer för konsonanternas artikulation, men några termer borde väl ändå tas upp för att ge en bild av vilket finstämt instrument röstorganet ändå är och med vilken precision man trots allt *kan* beskriva ett språkljuds uttal. Några exempel redovisas till höger om beteckningarna.

Konsonanter bildade med läppartikulation. Labiala artikulatorer.

- \* *bilabiala* där artikulatoren är underläpp och läggs an mot överläpp. Ex. /b/
- \* *labiodental* där artikulatoren underläpp läggs mot övre framtändernas nedre kant. Ex. /v/

Konsonanter bildade med tungspetsen och tungbladet. Apikal och predorsal artikulator.

- \* *apiko-dental* där tungspets/bladet läggs an mot övre framtändernas nedre kant eller baksida. Ex. /t/
- \* *apiko-alveolar* tungspetsen läggs an mot tandköttet närmast bakom framtänderna. Ex. /l/
- \* *retroflex* tungspetsen läggs an mot tandvallens bakre del eller hårda gommen. /r/

Konsonanter bildade med tungryggen. Dorsal artikulator.

- \* *palato-alveolar* tungryggen läggs an mot hårdagommen och tandvallen. /sj-ljud, olika slag/
- \* *främre palatal* tungryggen läggs an mot främre delen av hårda gommen. /j-ljudet, t.ex. sv. ja/
- \* *bakre palatal* tungryggen mot bakre delen av hårda gommen. Ex. /k-ljud/
- \* *velar* tungryggen mot mjuka gommen /k-ljudet beroende på efterföljande vokal, a, o, å och kort u.
- \* *uvular* tungryggen mot bakre delen av mjuka gommen och tungspenen. /sydsv. r/

Konsonanter bildade i svalget och struphuvudet. Faryngal och laryngal artikulator.

- \* *faryngal* tungrotten mot bakre svalgvägg (inte så vanligt i svenska språket)
- \* *laryngal (el. glottal)* förträngning eller avspärrning med stämband. Ex. /h/

\*

Denna bakgrund låter ana hur komplext samspelet mellan röst och språk/språkljud är när detta ska ta sin gestalt i text, prosa eller vers. Man kan anta att ju mer bekant en skådespelare är med dessa områden, desto klarare kan det framstå hur rösthanteringen påverkas vid spel på vers kontra prosa.

\*

### 3. Undersökning.

Svaren från de fyra skådespelarna behandlas fråga för fråga. Skådespelarna är kallade skådespelare 1, 2, 3 och 4, med förkortningen; **S1, S2, S3, och S4.**

Det framgår, medvetet, inte vilka skådespelare som är av kvinnligt respektive manligt kön. Däremot kan man följa respektive skådespelares resonemang, och eventuella citat kan härledas till numret. Förelagt, för att om möjligt förenkla uppgiften för skådespelarna, låg två texter, ett dramatiskt stycke på versmåttet alexandrin, ur en Molièrepjäs och ett stycke dramatisk prosatext av 50-tals dramatikern Osborne.

Flera av sammanlagt tio stycken frågor är av ledande karaktär, för att om möjligt få korta svar på vad det de facto är skådespelaren upplever sig göra, rent fysiologiskt. De kortare svaren redogöres för först, och sedan återges svaren i en sammanfattande form och direkta citat.

#### 3.1 Kortfattade svar på frågorna.

1) Initialt; finns det, upplever Du en skillnad på din rösthantering mellan att spela på vers eller att spela på prosa?

**S1:** ja.

**S2:** ja, definitivt.

**S3:** nej, i princip inte.

**S4:** ja.

2) Rollkaraktären anses ge impulser till olika röstuttryck. Håller Du med om det?

**S1:** ja, i många fall.

**S2:** ja.

**S3:** nej, jag arbetar inte så.

**S4:** ja.

3) Skiljer klangen sig åt vid spel på vers kontra prosa?

**S1:** jag är inte säker på det. Hela skådespelarens teknik skiljer sig från uppgift till uppgift. Jag vill föra in ett tidsperspektiv, som inte finns med i frågan, och som påverkar svaret.

**S2:** ja, det beror på rollkaraktären.

**S3:** ja, jag tar mer plats i klangen när det är spel på vers.

**S4:** ja, möjligen. Det finns en grundtimbre, i och med versen.

4) Hur ser förhållandet vokaler och konsonanter ut? Förlängs vokalen, där till stor del klangen ligger?

**S1:** ja.

**S2:** ja.

**S3:** ja, jag breddar mer.

**S4:** jo, det ger den möjligheten.

5) Förstorar Du dina resonansutrymme; munhåla, näshåla och svalg, vid spel på vers kontra prosa?

**S1:** ja.

**S2:** ja, det blir efter vad uttrycket kräver och jag vilar i rytmen.

**S3:** ja, det kan man säga.

**S4:** ja, men ljudet får inte ta över.

6) Enkelt uttryckt, "hänger" Du längre på nasalerna, n, m och ng-ljud, vid spel på vers kontra prosa?

**S1:** ja, versen kräver en större medvetenhet i presterandet. Spänst i nasalerna.

**S2:** ja, jag tillåter mig nog att så att säga "målar" mer med ljuden.

**S3:** ja, det gör jag, och även på poetisk prosa.

**S4:** nja, men det får då bli en konsekvens, en effekt, inte något som stryker uttrycket.

7) Är konsonanterna viktiga för rytmens precision?

**S1:** ja, de är "väggarna" i språket. Konsonanterna måste analyseras precis som vokalerna.

**S2:** ja, de är liksom kittet mellan vokalerna. I konsonanterna lägger du diktionen.

**S3:** ja, och de vill jag också försöka få klangfyllda.

**S4:** ja, de är viktiga för igångsättandet, de markerar, man spottar dem liksom, de sätter punkt.

8) Använder Du mer kraft, mer muskelstyrka vid spel på vers kontra prosa?

**S1:** ja, bundenheten kräver större röst och andningskunskap.

**S2:** nja, det beror på karaktären. Men, jo, jag använder nog mer kraft när det är vers.

**S3:** det kräver mer förberedelse skulle jag vilja säga, men inte mer kraft, på scenen.

**S4:** det är svårt att frikoppla det från situationerna i spelet. Grunden är ju avspänning.

9) Andas Du annorlunda, vid spel på vers kontra prosa?

**S1:** ja, absolut.

**S2:** ja, definitivt.

**S3:** nej, men jag tänker mer medvetet på andningen.

**S4:** ja, formen tillåter inte fri andning. Det finns fler fria möjligheter i prosan. Andningen måste följa rytmen, i versen.

10) Upplever Du att versmåttet ger Dig en annan ton i rösten än om Du spelar på prosa?

**S1:** - tyvärr finns inget svar på denna fråga, då intervjun blev avbruten.

**S2:** ja, det är mer åt det sångliga, det kan man nog säga.

**S3:** ja, jo, mer frihet att "sjunga" versen, en större frihet att leka med tonerna.

**S4:** ja, jo, en annan färgsättning blir det, ja, en annan ton, än med prosan.

### 3.2 Intervjuerna.

Nu följer ett stycke där varje skådespelares längre resonemang kring frågorna får komma fram. Direkta citat eller delar av citat har kursiverad stil. I övrigt är det en av författaren gjord sammanfattning av de ca 30 minuter långa bandupptagningarna per skådespelare.

**S1.** Skådespelaren vill tidigt i intervjun föra in ett tidsperspektiv i resonemanget. Skådespelaren vill göra studien uppmärksam på följande: Att tala från en scen är inte något naturligt, även om vi ibland talar om en realism eller naturalism inom dramatiken. Det finns inga människor som någonsin talat på vers. Det verkar ibland som om vi missleds att tro detta. Men all dramatik skrevs på vers under en lång tid. Teaterföreställningar spelades på vers. Men ingen människa har någonsin gått omkring och talat så.

Under 1960-talet och dess omvälvande period, inte minst politiskt, blev även teatern påverkad. Idealen förändrades. Publiken ville känna igen sig. Människosynen förändrades. Det sätt på vilket svensk teater spelades, där man ibland spelade all dramatik på samma sätt, man använde kanske till och med samma talteknik för allting, gillades inte längre. S1. vill påminna om den tid då ett psykologiskt perspektiv i dramatiken kom in. Dramatiken blev också bland annat påverkad av Freud. Ett äkthetskrav av ett annat slag än tidigare smög sig på skådespelarna. Möjligen används nuförtiden inte en skådespelares klangutrymme likadant, eller i samma utsträckning som förr. Möjligen är det så.

Skådespelaren vill understryka ansvaret som en skådespelare har vad gäller att *"leda åhöraren in i en språklig värld"*. Det framhålls här att det är en kolossal skillnad mellan att spela grekisk versdramatik och t.ex. Shakespeare, Racine eller Molière, dramatiker som också skrev på vers, fast långt senare. Likaså är det en väldig skillnad på att spela dramatik av Tennessee Williams eller Lars Norén, båda moderna dramatiker som skriver på prosa. Rollkaraktären och dramatiken måste analyseras först. Rösterna används olika beroende på karaktären. Men det kan också vara så att karaktärerna i t.ex. en Molière pjäs uttrycker sig lika, alla är lika kvicka, lika formulerade, det ligger i texten, i sorten.

Kravet från publiken är att du ska höra, uppleva och förstå rollkaraktären. *"En röstkunskap av skådespelaren presterat, utifrån vilken språklig värld du befinner dig i."* Vid granskning av den förelagda texten, ur Molière stycket, så understryker skådespelaren vikten av att följa textens form, struktur, ta hänsyn till cesurer etc. för att det ska vara möjligt att höra, förstå, samt uppleva rollen. I annat fall har du inte uppfyllt kravet som skådespelare. I en roll där personen talar mer som skådespelaren själv blir kraven något annorlunda. Där kommer sannolikhetskraven att bli än strängare på ett sätt, därför att det kommer ett psykologiskt perspektiv in. Samtidigt kan det upplevas enklare därför att rollgestalten inte befinner sig så långt från skådespelarens egen språkliga värld. Men skådespelaren ska fortfarande vara hörbar, tekniken måste fortfarande finnas där. Styrkan tycks ligga i en slags riktningenergi, i kombination med att volymen helt enkelt höjs i och med att skådespelaren befinner sig på scenen. En muskulär teknik infinner sig, som krävs på en scen, vilket inte är en naturlig plats att vara på. *"Hela skådespelarens teknik skiljer sig från uppgift till uppgift"*.

På något sätt blir det en skillnad i språkljuden. Inte i grunden tydligen. Ett "a" är alltid ett "a", men ljuden måste analyseras. Konsonanterna liknas vid väggar och vokaler är liksom rummet. Vokaler bildas liksom "inne" i oss, och vokaler är "det yttre". *"Konsonanterna är liksom spiken som du hänger upp vokaler på."* Både konsonanter och vokaler ska analyseras, vilka språkljud ska 'sjunga'? Spelar ingen roll om det är vers eller prosa. Men båda behövs i språket... *utan dem båda inget språk! Språkljuden får inte vara slöa"*

Vidare upplever sig skådespelaren använda mer kraft, muskelstyrka vid spel på vers kontra prosa. *"Ja, det är ju en artificiell produkt, som i kraft av vårt uttrycks behov blir förståeligt. Detta kräver också en större medvetenhet i andningen. Överhuvudtaget kräver versen en större medvetenhet från skådespelaren än prosan gör. Den kräver ett slags musikalitet. Det berör inte bara rösterna. Arbetet med språket är viktigt både med vers och prosa, men det är extra mycket som krävs vid spel på vers."*

S2. Skådespelaren upplever definitivt en skillnad på att spela på vers eller att spela på prosa. De mer ingående frågorna kring röstkällans ursprung upplevs som svåra att besvara. Vidare anser skådespelaren att rollkaraktären absolut ger impulser till röstuttrycket. S2 påstår att denne alltsedan scenskoltiden ansåg sig själv ha en sträv och torr röst och väl inte var känd för sin klang, utan snarare koncentrerade sig på diktionen. (framställningssättet, uttalet) Vad beträffar klangen menar skådespelaren att det beror mer på rollkaraktären, än om det är vers eller prosa. *"Du kan dra det åt det klanglika hållet i prosa och vice versa, använda mindre klang i versen. Det beror på rollkaraktären."* Tongångarna ligger i vokaler, och skådespelaren tycker det ligger mycket i att vokalen förlängs och att även resonansutrymmen på något sätt förstoras. Klang blir annorlunda också beroende på att du vilar i rytmen. Det gäller även i lyrisk prosa. Annars är ju prosan saklig. Ja, man spelar större på vers. *"Prosan är ju inte så melodisk, det är ju versen däremot. Prosan känns ju oftast mer stackato"*. Vers kan absolut kännas mer som sång, lite som att sjunga hävdar skådespelaren. *"Vokaler får ett större värde. Uttrycket kräver det"*. Det kommer impulsivt, skådespelaren går in i texten, man väljer hur man ska säga det och sedan kommer klang etc. intuitivt. Skådespelaren vill gärna

tro att nasalerna får ett större värde, att det inbjuder till att "måla mer med texten". Skådespelaren har under sin karriär haft möjlighet att spela mycket på både vers och prosa, många klassiker. *"Konsonanterna har alltid varit viktiga för mig. Diktionen. Slutkonsonanterna var viktiga för att bli tydlig. Jag hade också en dialekt, med stockholmska diftonger, som måste arbetas bort. Konsonanterna är ju kittet mellan vokalerna."* Det är tveksamt om det behövs mer kraft på vers. *"Det beror också på rollkaraktären, man försöker ju alltid vara intensivt. Men jo, det behövs nog mer kraft vid spel på vers."* Versen kräver i alla fall en annan andning, menar skådespelaren. Det beror på hur versen är skriven, hur pauserna ligger. Det kräver en annan ansats. Det kräver en större insats. Det kostar mer. Det är roligare. Skådespelaren har i alla år längtat efter att någon gång få medverka i ett helt genomfört versspel, språket, och dess form, kostymen, mask, hela musikaliteten. Där man inte fuskar bort versen, vilket tydligen ofta sker.

Rent rollgestaltningmässigt börjar skådespelaren inte med taltekniken. Rollarbetet börjar först med tankar, idéer. Först senare kommer tekniken in. Huruvida en annan klang smyger sig in vid spelet på vers, så menar skådespelaren att det får ge sig. Förr spelade en del äldre skådespelare med alltför mycket klang, för klangens skull. De skulle kanske bättre kunna förklara det här med klang. Intuition, som skådespelaren återkommer till flera gånger förklaras här som en slags kombination av tankar, idéer och känslor man har kring texten. *"Jag söker mig nog fram mycket med min intuition. Jag arbetar mycket med en slags inre glädje, jag kan med den hitta rytmen och klangen."* Studien undrar om det är lite som en musiker. *Ja, jo det skulle man kunna säga. Och då skulle texten vara skådespelarens noter. Vad beträffar det omtalade begreppet "stöd", så är det ingenting skådespelaren nu funderar över. "Det var ju väldigt viktigt på skolan. Men det fungerar mer som ett muskelminne nu mera."* När det gäller kraft menar skådespelaren att det tillkommer en inre kraft när man kommer upp på en scen. Det ska till en extra energi. *"Ett slags tusan jäklar, måste till. Det är en slags generositet som måste förmedlas från scenen, en inre glädje att vilja vara där! Det sätter sig också i rösten och kroppen"*.

**S3.** Skådespelaren inleder med att säga att det i princip inte är någon skillnad på dennes rösthantering när det gäller vers eller prosa. Kanske att skådespelaren upplevde det så i yngre ålder. Även prosan tycks ha sin klang. Det finns en poetisk prosa. S3 går alltid direkt till texten, litat fullständigt på texten och utgår från den, inte undertext. *"Begreppet undertext har jag helt raderat ut. Det ger mig ingenting. Den text som finns väcker min fantasi när jag börjar säga den. Det är texten jag håller på med. Men det är samma sak, om det är vers eller prosa. Den fysiska upplevelsen när jag läser vers tar jag med mig in i arbetet med prosan, det mår prosan bra av. Däremot fungerar det inte lika bra på andra hållet. En bunden text är noter som jag måste pricka, rent".* Vad beträffar röstuttrycket så arbetar inte denne skådespelare med ett specifikt uttryck. *"Jag är så mån om att rösten ska vara fri. Kanske i vissa situationer, men jag bestämmer aldrig att den här sortens människa har den här sortens röst. Nej."*

På vers menar S3 att denne nog ändå tar mer plats i klangen och att man kan uppleva att texten är mer som musik. Förhållandet mellan vokaler och konsonanter har återigen mer med vilken text det är. Är det Shakespeare med sitt bildspråk, eller är det en mer åt det slarviga hållet i en prosa text; gott kaffe, vad ska du ha till kaffet, ska du ha en kaka till kaffet osv. Man kan tydligen förhålla sig mer slarvigt eller ickemusikaliskt. Men skådespelaren menar att det likväl är musik, men en annan musik. *"Jag tycker mycket om att förhålla mig till texten som om det var noter"*. Vid ett exemplifierande där S3 åsyftar en Shakespeare text, där det finns långa snirkliga beskrivningar, filosofiska och religiösa utläggningar innan man kommer fram till en punkt, menar S3 att denne använder sig av klangen och breddningen i resonansrummen. Känner på dynamiken och förlängningen av språkljuden.

Rösten är för S3 en kroppsdel. S3 intresserar sig för den fysiska upplevelsen som språkljuden ger. Texten måste vara förankrad i kroppen. S3 tillåter sig mer att "hänga" på nasalerna, sjunga på ljuden, vid vers. Ju mer intressant, mer komplex, och mångfasetterad en text tycks vara ju mer arbetar skådespelaren, rent fysiskt, med klangkänsla, smaken, mer sensuellt. *"Desto enklare, vardagligare en text är, desto torrare arbetar jag med den. Det är också därför jag försöker ta det sättet jag arbetar med versen på in i prosan för det ger mig så mycket mer."* S3 kan nog hålla med om att man kan säga att resonansutrymmena förstoras.

Även denne skådespelare har inpiskat i skådespelar ryggmärgen att allt som förmedlas ut måste höras. *"Annars är jag en dålig skådespelare"*. Vad beträffar frågan om kraft, och insats tycker inte S3 att det behövs mer kraft, vid vers, men det behövs mycket mer förberedelse. Men på scenen blir det inte tyngre, snarare tvärtom. *"Men det är ett slitgöra innan dess"*. I en bunden text, med stora känslor, där måste alla ljud, skratt, suckar etc. in i textens form, in i språkljuden. Skådespelaren kan inte lägga skratt och andra uttryck mellan versraderna, då bryter man rytmen. Det ska ligga i språket. När det arbetet är gjort, är själva framställningen lättare. Det arbetet får man göra själv, det hjälper inte en regissör en med. Man måste pröva, lyssna, tänja på språkljuden. Konsonanterna vill S3 också försöka få klangfulla. Det eftersträvas ett flöde även i konsonanterna inte bara i vokalerna. S3 jämför med Frank Sinatra som var en mästare på det. Konsonanterna är ännu viktigare i versen därför att det är lätt att hoppa över dem och bara ge vokalerna klang.

När det gäller frågan om det infinner sig en annan ton vid spel på vers svarar S3 att det är lättare att t.ex. komma ifrån den dialekten, som skådespelaren har, som denne anser vara något entonig. *"Vid spel på vers kan jag tillåta mig mer, höga berg och djupa dalar"*. När det gäller andningen tänker S3 mer medvetet på andningen, därför att tanken ofta är väldigt lång, men annars andas S3 inte annorlunda på vers. När vi diskuterar olika verser, menar S3 att Shakespeare och blankversen är så skön för den ligger så nära hjärtats puls. Alexandrinen är mer sofistikerad. S3 arbetar tidsmässigt mer med versen och arbetar alltid ljudligt med texten, dvs. inte bara läser den tyst på kammaren. *Versen känns mer, smakar mer". Man kan kosta på sig mer, att dyka ner i de stora känslorna och gå upp i t.ex. ett falsett läge eller ner i en mörk ton inom ett språkljud"*

**S4.** Inledningsvis vill skådespelaren börja med en indelningen av de två skådespelar kategorier som finns, enligt denne skådespelare. De som spelar sig själva och i egentlig mening inte söker en karakteristik. De använder sig själva som ett instrument. Samtidigt har vi samma grundförutsättningar, med den västerländska kulturen, och med Stanislavskij och den grunden att gestalta, som det gett skådespelarna. Sedan finns den andra typen som mer sicilerar fram röstens klang och röstens karaktär i sina gestaltningar. S4 tillhör och har hela tiden tillhört den sorten som söker en karakteristik. Vilket poängterar S4, inte innebär att det alltid kommer att vara så. Men frågorna kommer att besvaras utifrån den grunden nu.

Alltså anser denne skådespelaren att: *"Rösten tar intryck av den första impressionen som rollen ger. Vad är detta för en figur? Det är det omedelbara intrycket av texten. Det uppstår något med min röst. En grundtimbre infinner sig"*. Det ges ett exempel från skådespelarens verklighet från en tidig del av karriären, där S4 hade gjort ett snabbt inhopps i en roll. Det var bara denne skådespelaren och en till på scenen. Efter första akten sminkar S4 av och går ut i salongen för att se andra akten där rollen inte deltar. (Inhoppet var så snabbt att skådespelaren inte hunnit se hela pjäsen.) I salongen möter skådespelaren en bekant som säger "jaha är du också här och tittar". Den bekante har alltså inte känt igen vare sig gestalten eller rösten uppe på scenen.

Ett grundproblem med versen, som ofta upplevs när man lyssnar, tycks vara att *"bundenheten kan locka till slutenhet. Framförandet dör. Nu talar jag inte om mina problem utan i allmänhet. Den bundna formen är egentligen en hjälp. Följer man rytmen ligger*



*handlingen klar. Men det handlar om ett levandegörande av människor, av kött och blod. Där är tanken det väsentligaste. Tanken måste finnas med i varje stavelse. Det är än viktigare i vers för den kan locka till slutenhet. Men det finns de som negligerar versen och då försvinner tydligheten!"*

Studien frågar nu skådespelaren hur denne gör för att då undvika detta. "Jag går in i versen, i rytmen, blir mer teknisk och samtidigt mer närvarande. Man kan inte öka det ena på bekostnad av det andra. Studien frågar om S4 övar högt. Ja, det måste jag göra, det måste in lika mycket rått liv i en versskrivna text som i en vanlig prosa text.

Filmen har inverkat och vi har ett naturlighetskrav, men, menar S4 vi "kan inte ge oss in i en analys utan att se det konstnärliga i rösthantering." Och S4 menar att man kan gå långt i det. Spel från förr hamnade i bland i en slags rutin, som blev dött om än exakt i metern. "Man kan tillåta sig att jobba mer medvetet språkligt när det är vers än när det är prosa" När S4 spelar t.ex. i en pjäs av Norén så kan man ligga helt och hållet i det inre och i det som händer" *Det öppnar för en annan spontanitet"* Studien jämför spel på vers som att spela på ett partitur." *Ja, all teater är partitur, men vers är mer partitur än prosa när det gäller förhållningssättet. Men det är skönt, det är en större frihet i versen paradoxalt nog."*

Studien frågar vidare kring nasalernas uppmärksamhet." *Ljudet får inte ta över, ju starkare uttrycket blir, ju mer uttalat uttrycket är, ju mer uttalad måste också tanken vara. Annars blir det bara toner och lyssnaren förlorar sig och börjar titta på läpprörelserna."* Vidare anser S4 att konsonanterna är viktiga, "...de ger kraftiga markeringar, de sätter punkt. Konsonanterna gör att det blir en rytm, det är ju spelet mellan vokaler och konsonanter som skapar stadga". Vad gäller kraften och andningen vid spel på olika versmått svarar S4 att det inte går att skilja det från spelets situation. "Grunden är avspänning, och i synnerhet om karaktären är spänd och du arbetar medvetet med spänningar, då måste du vara ännu mer avspänd, annars förstörs ju stämbanden." Knepet med en sådan karaktärisering är att vara fullt kontrollerad, inte låta känslan fara iväg, absolut närvaro. Här kommer S4 in på ett resonemang där det finns områden inom gestaltandet där det är tillåtet att förändra sina röster, t.ex. imitatorer i olika sammanhang. Det finns en rädsla att använda det i den vanliga dramatiken för att detta ska leda till ytlighet. "Jag har ju brutit mot det många gånger och klivit över." S4 förklarar att i de gestaltningarna där det råder en stark påfrestning på stämbanden, öppnar S4 svalg och klangutrymmen mer, för att inte skada sig. Detta verkar inte vara något som specifikt rör versen eller prosan utan som mer är kopplat till vilken karaktär det gäller. Vad gäller andningen så tycker S4 att den bundna formen inte tillåter vilken andning som helst. Det finns en skillnad där mellan vers och prosa. S4 kan nog hålla med om att färgsättningen, blir annorlunda, det kan möjligen liknas vid att det uppstår en annan ton i rösten vid spel på vers kontra prosa.

## 4. Resultatsammanfattning och diskussion.

### 4.1 Analys av svaren på frågorna.

Kortfattat kan vi nu se att tre av de fyra intervjuade skådespelarna initialt anser att det finns en skillnad i rösthanteringen när dessa spelar på vers kontra prosa. (S1, S2 och S4) Däremot tycker sig S3 i princip inte uppleva att denne hanterar rösten annorlunda vid spel på vers. Senare kom studien däremot få svar som vittnar om att även S3 hanterar språkljud och indirekt rösten på ett annorlunda vis vid spel på vers. Vidare håller tre av fyra, just samma skådespelare, med om att rollkaraktären ger impulser till röstuttrycket. Det är för S3 ett sätt denne inte alls närmar sig roll arbetet på. När det kommer till klangen så menar åtminstone två av skådespelarna med säkerhet att klangen skiljer sig åt vid spel på vers kontra prosa. Det är nu S3 och S4 som menar det. Alla fyra skådespelare är överens om att vokalljuden förlängs något vid spel på vers kontra prosa, likaså håller de med att de förstorar så att säga sina resonans rum vid spel på vers. En av fyra, S4, är dock tveksam till att man generellt skulle ge nasalerna större utrymme för att det är spel på vers, de övriga ger sig mer den möjligheten. Alla fyra är ense om att konsonanterna är viktiga för rytmens precision. När frågan om kraft kommer upp och huruvida vers kräver mer kraft än prosa går svaren åt skilda håll. Möjligen har inte alla uppfattat ordet kraft lika. Det verkar som att några tänker energi, inte muskelstyrka. Två av fyra skådespelare anser sig använda större muskelstyrka vid spel på vers, medan de två andra svarar att det inte är någon skillnad eller beror helt på situationen i den dramatiska texten, oavsett versmått. Vad gäller skillnaden i andning så anser tre av de fyra tillfrågade skådespelarna, S1, S2 och S4 att andningen förändras vid spel på vers kontra prosa. En svarar, S3 att det bara är en större medvetenhet kring andningen. Tre av fyra, eftersom det fjärde svaret uteblev, anser att spel på vers kan liknas vid att det finns en annan ton i rösten, en annan färgsättning. Dock är det troligt att den skådespelare vars svar uteblev, hade uttryckt ett liknande svar efter som denne skådespelare talade tidigare i intervjun om ett krav på musikalitet när det gällde versen.

### 4.2 Diskussion.

Vad är det egentligen studien gett svar på? När vi ser till den sammanfattande analysen så ter det sig först ganska klart. Övervägande tycks det finnas, upplever i alla fall dessa fyra skådespelarna, en skillnad i rösthanteringen när de spelar på vers i jämförelse med spel på prosa. I studiens bakgrund vittnas det om ett komplext samspel mellan tanke (alternativt impulsen, känslan), rösten, språkljuden och det givna versmättet i texten. De korta svaren som kom sig ur de ledande frågorna gjorde det, trots allt, till slut möjligt att få raka svar på tillsynes komplexa funderingar kring rösthanteringen. Det gick att spalta upp en antingen tänkt eller förelagd text och dissekera själva språkljuden och få konkreta svar på vad skådespelarna gör med sin röstapparat. Dock ansåg övervägande delen av skådespelarna att frågorna var fysiologiska i sin utformning och inte så lätta att svara på. Detta visar sig också i de längre svaren. Ofta svarar skådespelarna med en antydning av förbehåll, med en viss försiktighet och, vilket är tydligt, flera svarar ibland utifrån det gestaltande förloppet, skapandet av en rollkaraktär. Detta gäller inte alla. Övervägande svarar just de tre skådespelarna S1, S2 och S4 utifrån att de gestaltar en rollkaraktär som antingen spelar på vers eller ej, medan S3 mer talar om den fysiska upplevelsen som textarbetet ger denne skådespelare. De eventuella tvekandena i formuleringarna, vad springer dessa ur? Skådespelarna är ju alla skickliga med lång erfarenhet och gott resultat av att spela på så väl vers som prosa. De har en lång, djup erfarenhet kring både text och sin egen röst. Är det så att kunskapen är av det slaget att det inte talas om hur man gör, utan det erfäres genom åren och

förblir en tyst muskulär och mental kunskap? Dock, allteftersom samtalen löper, är det som att formuleringarna blir säkrare och skådespelarna verkligen tycker sig anse att just så här förhåller det sig. Just så här anser de att de hanterar sin röst, språkljuden och versmåttet. Det är tursamt och gott, troligen är det så att fler skulle kunna skriva under på att detta stämmer.

Utifrån studiens inledande rader; ”det anses ibland i modern tid vara svårare att både framföra och för en publik att åhöra pjäser som framförs på vers” (s. 1.) samt skådespelarnas längre funderingar i åtanke, följer här en diskussion.

Flera av skådespelarna nämner initialt sin yngre tid som skådespelare, antingen för att poängtera att versspel och rösthantering i allmänhet var mer krävande för de i yngre år eller för att förklara för studien vad som varit deras riktmärke eller ”käpphästar genom yrkeslivet” vad gäller rösthanteringen. Studien har avsiktligt vänt sig till fyra mycket erfarna skådespelare, som alla har en lång erfarenhet av klassiska dramer på olika versmått. De har också lång erfarenhet av att arbeta på stora scener, där kraven att höras och vara tydlig är större. Hur skulle det vara att fråga just nyutexaminerade elever från teaterhögskolorna? Skulle det överhuvudtaget gå att få svar på dessa frågor så tidigt i en skådespelares karriär? Flera av skådespelarna vittnar om att textarbetet var tyngre vid yngre år. En av skådespelarna vittnar om en politisk tid under 1960-talet som också påverkade teatern. Äkthetskraven blev större och skådespelarna skulle spela ”naturligt”, dvs. inte vara övertydliga och artikulerade. Detta avspeglade sig också på undervisningen och känslor och de dramatiska situationsanalyserna, och det politiska budskapet blev viktigare än det tekniska arbetet med språkljuden och versmåttan. Kan detta ha påverkat möjligheten för skådespelare att klara av att spela på vers? Knappast gäller det dessa fyra skådespelare, de fick sin utbildning just under brinnande politiska omvälvningar. Eller fick de sin egentliga rösttekniska utbildning under yrkesarbetets gång? Svårt att säkert få svar på. Skådespelare S1 talar om att det är skådespelarens uppgift att leda åhöraren in i en språklig värld (s.17). Det liknar det retoriken talar om docere, movere och delectare (s.9). Det skulle betyda att publiken ska föras in i versens värld och då ställer vi plötsligt krav på publiken. De ska uppfatta detta, deras öron måste öppnas för den rytmen som versen ger som inte är vanligt tal i prosans rytm. Har publiken dessa referenser? Har modern publik versreferenser?

Vad har egentligen det betytt som S4 talar om, filmens inverkan på teatern? Om vi ser till de amerikanska influenserna i både filmer och TV dramer, där språket i vissa karaktärer ligger i ett jämförelsevis ganska slutet resonansrum, med ihopbitna käkar. Hur har det indirekt påverkat vårt språk och tal och hur har det påverkar scentalet? Vi vet att i många avseende vårt land är väldigt influerat av amerikansk kultur. Det finns språkljud som genomgår en förvandling vilket leder till förändringarna i svenska språket. Dessa funderingar kanske inte är relevanta för studiens direkta undersökning, men det är intressant ur utvecklings aspekt och när vi ser till klangen i ett språk och i förlängningen scentalet. Vidare poängterar denne skådespelare, S4 att det inte går att ge sig in i en analys utan att se det konstnärliga i rösthanteringen. Det är, verkar det som, en konst att kunna framföra den bundna texten. Rösten är uppenbarligen ett instrument, det vittnar alla skådespelarna om. Det är inte bara att tala starkt utantill, utan något väldigt speciellt sker med deras röster. De vet hur de ska hantera sin andning och det muskulära samspelet i ansatsröret, de vet hur språkljuden lyfts fram och rytmen. S4 talar om detta, bundenheten i texten är egentligen en hjälp (s.20) men negligerar skådespelarens rytmen försvinner tydligheten, diktionen. Detta måste vara viktigt för att begripa spelet för en publik. Jämför med en musiker som inte bryr sig om att det står valstakt i början av en sång utan spelar i en annan taktart! Hur låter det ihop med övrig orkester och en sångare? Går det att uppfatta vad sångaren sjunger?

När det gäller vokalerna och konsonanterna som ju är en förutsättning för ett språk, så är det intressant att se hur skådespelarna närmar sig dessa tillsynes självklara små ljud, som faktiskt är själva byggstenarna i språket och gör det begripligt, ibland i formen av vers eller prosa. S1

talar om att vokalerna bildas "inne i oss och att konsonanterna är det yttre." Det är naturligtvis en upplevelse denne skådespelare har, alla språkljud bildas ju inne i oss, (s.10-11 och s.12-13) men det är intressant att tänkas sig jämförelsen; vokaler är "rum" och konsonanterna "väggar". S2 talar om konsonanterna som "kittet" mellan vokalerna, i konsonanterna läggs diktionen och likaså säger S4 att konsonanterna skapar stadga. Detta ger möjligheten att låta vokalerna "sjunga" säger S1 vidare. S3 beskriver en önskan att försöka få även konsonanterna klangfyllda. Är det duration de talar om, något som behandlas i studiens bakgrundsdel?(s.4.) Är det en duration, en förlängning av språkljuden, konsonanter så väl som vokaler, som är hemligheten bakom ett klangfyllt uttal? Resonemangen går lite fram och tillbaka när det gäller klangen i rösten och vad den står för. Det verkar nästan vara en reminiscens av äldre kritik på rösthanteringen hos skådespelare från förra seklets början, då klangen var något som lyftes fram och la sig nästan som en dimma över alla andra uttryck, har det för studien berättats. Det verkar tydligt, vittnar alla skådespelarna om, att versen är mer melodisk än prosan och varför skulle då inte vokalerna inbjuda till en mer sånglig karaktär? Är detta något man vill undvika i rädsla för att vara teatral? Svårigheten med att spela vers ligger den snarare i att skådespelaren måste infoga känslorna i en given rytm? S3 talar om att denne brukar använda sättet att arbeta med versen på även när denne arbetar med en prosatext. Även S2 gör något liknande. Något som studien finner oerhört intressant är det som S3 säger i slutet av sitt resonemang. Nämligen att i spel på vers går det "att dyka ner i de stora känslorna och gå upp i t.ex. falssett läge eller ner i en mörk ton inom ett språkljud". Detta skulle som också S4 säger göra att känslorna gestaltas i texten, i replikerna och inte mellan replikerna i form av gester, åthävor utan verkligen i det textuella. Att detta är en konst kan man förstå. En konst som är svår att behärska och som ibland måste försvaras, vilket inte alltid verkar vara helt lätt. Är detta kanske förklaringen till varför så ofta textpartier stryks och en scenisk bild eller något annat regi/scenografigrepp tar större plats för att förklara något som egentligen skådespelaren beskriver i sin text?

Det verkar tydligt att rösthanteringen vad gäller att få vers att klinga tydligt och begripligt och ändå verka lätt utan att tappa versmåttets karaktär, är en svårartad konst som kräver idogt arbete med framförallt rösten och språkljuden. Fantasin och intuitionen och själva rollarbetet tyckes vara inspirationen för flera av skådespelarna, självklart, men icke desto mindre säger sig åtminstone S3 fästa stor vikt vid att rent tekniskt nöta själva orden med sin röst. Även S4 vittnar om att arbetet med texten kräver sina timmar och att det är nödvändigt att det arbetet sker ljudligt. Det räcker inte med tyst läsning och att sedan gå till repetition med ensemblen och regissör. Detta tycks för övrigt gälla även instudering av prosatexter. Alla fyra skådespelarna vittnar om att förberedelsearbetet är mer krävande när det gäller dramatik på vers och åtminstone övervägande delen av de intervjuade skådespelarna anser att framförandet är mer krävande vid dramatiskt spel på vers kontra prosa.

#### 4.3 Framtiden.

För framtida forskning i ämnet skulle det vara intressant att fråga elever på teaterhögskolorna runt om i landet hur de upplever skillnaden i rösthanteringen mellan vers och prosa. Finns det intresse av den rent anatomiska röstkunskapen bland eleverna och vad det i så fall skulle kunna bidra med till röstutvecklingen? Det kunde möjligen vara av intresse att känna till sitt röstinstruments funktion för att lättare och rent praktiskt kunna utveckla och vårda instrumentet mer framgångsrikt för framtida scenbruk?

Hur ser det ut på de europeiska teaterhögskolorna när det gäller dessa områden; rösthanteringen på vers och prosa?

## Litteraturförteckning

Abrahamsson, Malin, *Subglottalt tryck hos 6 skådespelare under scenisk recitation*. (Göteborg, 2002)

Beckman, Margot, *Shakespeare, Molière och andra*. (Lund, 1984)

Elert, Claes-Christian, *Allmän och svensk fonetik*. (Stockholm, 2000)

Hellspång, Lennart, *Konsten att tala*. (Lund, 2004)

Lindblad, Per, *Rösten*. (Lund, 1992)

Lilja, Eva, *Svensk metrik* (Stockholm, 2006)

Malmström, Sten, *Takt, rytm och rim i svensk vers*. (Stockholm, 1973)

-”prosa” artikel i *Nationalencyklopedin, band 15*. (Höganäs, 1994)

Sundberg, Johan, *Röstlära, fakta om rösten i tal och sång*. (Malmö, 2001)

-”vers” artikel i *Nationalencyklopedin, band 19*. (Höganäs, 1996)

